Aplauze

VI 2024



FITS

Editor șef	Ion M. Tomuș
Editori	Ionica Alexiu, Atena Bercuci, Andreea Brumă, Bogdan Contea, Cristina Drăgan, Laura Frîncu, Alexander Hartmann, Ioana Ioniță, Andreea Istrate, Giulia Ivănuș, Alexandra Mileșan, Amalia Nanu, Denisa Neațu, Diana Nechit, Loreta Popa, Denis Prodea, Beatrice Roman, Andreea Rotaru, Alba Stanciu, Anca Șugar
Coordonator foto	Sebastian Marcovici
Fotografi seniori	Dragoș Dumitru, Nicolae Gligor - Grimm, Robert Barlea, Ovidiu Matiu
Fotografi juniori	Diana Racz, Alexandra Micu, Mihail Nistor
Foto cover	Robert Barlea
Art director	Andrei Neagu

ISSN: 2248-1776
ISSN-L: 2248-1176

sibfest.ro









Facultatea de Litere și Arte
Artă teatrală



21 -30 iunie 2024

Cuprins

Întâlnirile JTI: Un salt într-un univers fantastic vegetal	Alba Stanciu	4
Dramă existențială sau thriller psihologic	Diana Nechit	6
Unde se duc clovnii când îmbătrânesc?	Diana Nechit	8
Tigrul dansează sub lună - dansul-fabulă	Denis Prodea	9
Scene din viața de familie	Diana Nechit	10
Până unde poate merge arta?	Ioana Ioniță	11
Vinovăția este mereu apăsătoare	Ionica Pașcanu	14
Când virtuozii „ne fac cu ochiul", devenim și noi mai buni	Ionica Pașcanu	15
Niciodată nu am râs și plâns ca acolo…	Bogdan Contea	16
Iubire și durere pe ritmuri de flamenco	Alexander Hartmann	18
Matei Vișniec în dialog cu Rafaela Carrasco	Loreta Popa	20

Întâlnirile JTI: Un salt într-un univers fantastic vegetal

ALICE

Alba Stanciu

Spectacolul creat de coregraful Po-Cheng Tsai reprezintă un necesar moment de *respiro* din tensiunea cotidiană și de plonjare într-o compoziție construită din forme și personaje compozite, care, cu siguranță, au populat imaginarul copilăriei odată cu lectura romanului lui Lewis Caroll și cu urmărirea traseului fascinantului personaj Alice. Este vorba de o reîntoarcere în universul ce oferă în egală măsură pericole și siguranță, confort și o inepuizabilă stare de joc dominată de o necesară stranietate, prin acțiunea și situațiile conturate de personaje de poveste. Acestea trec cu lejeritate sau naivitate prin provocări și obstacole, rezolvă situațiile complicate prin configurații acrobatice, menținând fără întrerupere tensiunea teatrală.

Noțiunile „cheie" prin care este pertinentă descrierea acestei viziuni coregrafice sunt strălucirea, naivitatea și jocul neîntrerupt, ce permit dansatorilor să își etaleze complexul repertoriu al expresiei și fizicității, modelat continuu prin compoziții ce combină elemente de dans contemporan, chiar preluări fragmentare de figuri din zona artelor marțiale sau hip-hop. Este vorba de complicate și energice compuneri și descompuneri ale grupului prin care sunt redate în mod stilizat relațiile dintre acestea, consolidând progresia spectacolului coregrafic. Întregul demers scenic este orientat spre o teatralitate ce are ca suport corporalitatea. Conflictul de obiective care activează forțele în permanență prezente susține compoziția, evoluând într-un amețitor ritm alert în care nu există „timpi morți" sau tensiune teatrală. Interesul audienței este menținut prin momente solistic-comice bazate pe teme naive și pe reconstituiri ale comportamentului animăluțelor din povestea autorului englez, extinse spre teatralitate de coregraful de origine taiwaneză.

Varietatea soluțiilor corporale implicate în spectacolul prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu prin formula colaborativă dintre B.Dance și coregrafa americană Kathleen McNurney (activantă în cadrul Teatrului Luzerner) conturează o estetică aparte, definită prin densitatea temelor combinatorii cu eficiente consecințe vizuale. Mai mult, interesantele salturi de la narativul corpului fluid la momente în care sunt inserate scurte tablouri de mișcări mecanice ale grupului, cu siluete care se mișcă marionetizat, în mod simultan, funcționează ca veritabile rupturi de discurs, având un rafinat efect teatral.

Imaginea este accentuată de rațiuni plastice ale compoziției, de inserarea personajelor în configurații scenografice gândite ca spații ritmice. Aceasta este completată de rafinamentul și cromatica costumelor ce conturează silueta unor personaje vegetale și zoomorfe, create din materiale strălucitoare, diafane și moi. Astfel, este amplificat efectul creat de corpul și mișcarea dansatorului în universul translucid al scenei ce mizează continuu, pe efecte de umbră, volum transparent și clar-obscur. Atmosfera este o componentă dramaturgică esențială pentru consistența fantastică a spectacolului, funcționând prin decupaje, lumină și umbră ce permit jocul personajelor-forme, ale căror geometrie consolidează efectul de vis al teatralității.

Spectacolul creat de Po-Cheng Tsai este un rezultat ce demonstrează beneficiile recentelor tendințe artistice, în primul rând ale artei coregrafice, stimulate de întâlnirea dintre orient și occident, de extensia continuă a experimentelor în această direcție. Ceea ce a demonstrat concepția coregrafică a acestui spectacol, dincolo de etalarea virtuozității tehnice a dansatorilor, este valoarea universală a poveștii, pertinentă interpretărilor variate, din perspective culturale îndepărtate de occident, care, însă, aduc subtilități inedite și posibilități performative originale.


Sebastian Marcovici


Sebastian Marcovici





Dramă existențială sau thriller psihologic

Neînțelegerea

Diana Nechit



Prin *Neînțelegerea*, Camus a vrut să propună nimic mai puțin decât o variantă modernă a tragediei antice. Este adevărat că această piesă în trei acte aplică regula aristotelică a celor trei unități și combină alte ingrediente ale tragediei clasice, dar ceea ce o face, însă, atât de modernă este, fără îndoială, puternicul sentiment al absurdului și al existențialismului pe care îl degajă. Alături de *Mitul lui Sisif*, *Străinul* și *Caligula*, piesa se alătură celor patru opere publicate sub semnul absurdului între 1942 și 1944. În linii mari, fabula nu este deloc originală: de fapt, ea face parte dintr-o lungă tradiție care include atât producții ficționale, cât și povești reale, ale cărei origini se întorc probabil până la parabola evanghelică a fiului risipitor. Cu toate acestea, singura sursă pe care Camus o recunoaște se limitează la o știre care a avut loc în Iugoslavia în 1935 și care a fost relatată în presa algeriană. Camus a transpus pentru prima dată acest eveniment în *Străinul*, mutând decorul în Cehoslovacia, unde călătorise cu puțin timp înainte: în închisoare, sub salteaua de paie, Meursault a găsit o tăietură de ziar care relata ceea ce el numea „povestea cehoslovacului".

Povestea reală a avut loc într-o țară slavă, Camus a călătorit într-o altă țară slavă, acolo unde are loc povestea ficțională citită de Meursault și unde se petrece apoi acțiunea din *Neînțelegerea*. Cu toate acestea, a fost trecută cu vederea similitudinea tematică izbitoare dintre piesa camusiană și o piesă slavă anterioară, *Niespodzianka* (*Surpriza*), publicată în 1929 de scriitorul polonez Karol-Hubert Rostworowski. *Niespodzianka* prezintă o familie săracă a cărei generație tânără este dornică să avanseze, dar se confruntă cu perspective la fel de mizerabile ca și prezentul. Un străin sosește; mama îl ucide pentru a-l jefui și a îmbunătăți astfel soarta familiei sale; apoi descoperă că tocmai și-a ucis fiul, care emigrase cândva și își ascunsese identitatea, crezând că va fi o surpriză. Paralela dintre această piesă și Neînțelegerea este cu atât mai pertinentă cu cât Rostworowski a creat și un *Kajus Cezar Kaligula* care este anterior versiunii camusiene *Caligula*, ceea ce dublează coincidența. Cu toate acestea, piesa lui Camus își afirmă originalitatea, dând corp și substanță principalelor motive ale operei lui Camus. Dincolo de această scurtă inserție în geneza piesei, textul camusian nu și-a pierdut niciun gram din capacitatea sa profund exploratorie de a sonda abisurile existențiale ale unei umanități aflate în degringoladă, iar orice strat adus de montările contemporane nu face decât să creeze noi raportări, noi redimensionări înspre estetici și psihologii marginale, aproape subumane. Regizorul Bobi Pricop, alături de actorii Teatrului Național „Radu Stanca" Sibiu, a pus în scenă textul camusian, printr-un *huis-clos* terifiant. Montarea păstrează atât digresiunea filosofică existențialistă care reiterează drama străinului, frica atavică în fața stranietății/străinătății, dar și sentimentul acut al izolării contemporane, al alterării limbajului și al funcțiilor sale predominante. La acestea se adaugă alura de thriller psihologic cu accente aproape horror înspre final, într-un melanj bine dozat și foarte bine adaptat personajelor. Limba franceză a textului original, cadența și frazarea sa, volutele sale discursive sunt extrem de bine adaptate la discursul existențialist, la o formă de intelectualitate a rostirii scenice, uneori prea evidentă. Recursul la limba română, într-un mod cu totul organic în montarea lui Bobi Pricop, una dintre puținele montări din teatrele din țară și prima din Sibiu, conferă textului aura tragediei, urgența salvării și a mântuirii, fiecare consoană, fiecare vocală devenind o imprecație, o chemare fără răspuns.

Sentimentele de izolare, de așteptare și de repetitivitate monotonă ale celor trei locuitori ai acestui hotel de mâna a doua sunt principalele straturi psihologice și emoționale pe care se construiesc personajele. Dihotomia viață/moarte, exacerbată de sinucidere și crimă, este un alt exemplu: cu personajele mamei (Diana Văcaru-Lazăr) și Marthei (Cendana Trifan), criminale și apoi sinucigașe, reprezentația ilustrează un comportament extrem, la limita unui thriller psihologic. Rebeliunea este, de asemenea, prezentă, traseul Marthei luând forma unui comportament violent, (auto)destructiv care duce, în final, la moarte. Traseul spre destrucția totală este milimetric, iar Martha plonjează trup și suflet în abisurile întunecoase ale propriei cavalcade înspre nebunie și moarte. Răceala abisală și implozivă a primelor relaționări cu celelalte personaje se transformă într-o dorință de apropiere, de posedare animalieră a celuilalt, iar corpul, figura, expresivitatea actriței Cendana Trifan devin un receptacul tragic, un seismograf dermic, senzorial, al furtunii din interiorul personajului întrupat. Dorința de evaziune spre „teritoriile de dincolo", spre soare, spre mare, pulsația erotică a cărnii estompată și refulată capătă dimensiuni distorsionate, schimonosite, ale cărei efecte pot fi anihilate doar de un delete definitiv.

Alte motive sunt întruchipate de Jan (Marius Turdeanu), de data aceasta. Personajul este creat prin suprapunerea a două figuri ale absurdului care evoluează în efemer: *călătorul* și *actorul*. El se prezintă ca un călător aflat în trecere prin acel hotel de mâna a doua. Singurul monolog pe care îl rostește exprimă dezorientarea existențială și reînvie vechea metaforă a lui *homo viator*. Același efect îl au și cuvintele contondente, tăioase ale Marthei și Mariei. Mai mult, semnificația simbolică a hotelului ca unic cadru al întregii acțiuni este aici accentuată, deoarece scurta ședere a călătorilor se încheie cu moartea tuturor personajelor.
Dar Jan se comportă și ca un *actor*: joacă un rol în care mama și sora lui sunt, fără să știe, spectatori. În schimb, ele îi ascund propriul joc. El, pe de o parte, și ele, pe de altă parte, sunt, în același timp, actori și spectatori. În acest teatru intern cu dublă circulație, observarea celuilalt este esențială. Mai mult, încă de la prima scenă, Servitorul (Pali Vecsei) supraveghează acțiunea cu privirea sa pasivă, adăugând un alt nivel ideii de meta-teatralitate. Estetica pe care Pricop o instituie este cu atât mai clară cu cât pune în scenă, la propriu, o viziune despre lume. Această sugestie este exprimată și prin unele dintre enunțurile metateatrale ale Mariei (Raluca Iani), care



recuperează, astfel, în mod pesimist, o altă temă antică, cea a *lumii ca teatru*.

Servitorul urmărește drama ca un spectator suprem al teatrului baroc *theatrum mundi*. El nu interacționează cu celelalte personaje, decât în tăcere, cu excepția finalului, când apare pentru a răspunde „Nu!" la rugăciunea Mariei către Divinitate. Acest refuz explicit, insensibilitatea sa generală combinată cu statutul său de spectator, pasivitatea sa neobișnuită care îl face să pară surd și mut, impun o comparație cu Dumnezeul lumii camusiene, indiferent la mizeria și suferința umană. Așadar, fiecare în felul său, toate personajele active din *Neînțelegerea* suferă în deșertul abandonului. Această linie de interpretare este în concordanță cu receptarea teologică a operei lui Camus în ansamblul ei.

Există însă cel puțin un domeniu în care piesa se distinge de restul operei lui Camus: ca nicăieri altundeva, autorul dezvoltă problema incomunicabilității, așa cum anunță titlul. În acest sens, el lucrează cu materialul lingvistic, făcându-l opac și exploatând ironic dublul sens al neînțelegerilor, confuzia verbală și contrariile. Intenția sa este de a oferi o lecție în negativ care să promoveze transparența și sinceritatea. Regia spectacolului de la naționalul sibian, prin partiturile extrem de fin reglate ale acestui cvintet legat prin viață și prin moarte, surprinde cu justețe dubla intenționalitate a limbajului camusian. După ce a făcut avere în Africa, Jan se întoarce în țara în care s-a născut, hotărât să-și îndeplinească datoria față de mama și față de sora pe care le-a lăsat în urmă cu douăzeci de ani mai devreme. Cele două femei conduc un hotel de mâna a doua într-o țară veche din Europa și, în ultimii douăzeci de ani, au oferit albia plină de mâzgă a barajului drept loc de veci călătorilor care rămâneau peste noapte și care au avut ghinionul de a avea bani. Din pur joc sau, mai ales, pentru că încearcă să le (re)cunoască pe cele care îl primesc ca pe un străin, Jan se hotărăște să își ascundă identitatea, lăsând în voia hazardului vestea despre întoarcerea fiului risipitor. Hazard care, în cele din urmă, se întoarce împotriva lui: Jan se alătură celorlalți călători, deveniți astfel „frații săi", în „patul vâscos" al râului și al morții. Adevărul va fi dezvăluit abia când va fi prea târziu, datorită unui pașaport care, pentru Martha și pentru mama ei, nu va face decât să le declanșeze „urgența" singurului deznodământ posibil pentru ele, moartea. *Neînțelegerea* este, în primul rând, o evadare din sens; cuvinte care nu ajung niciodată la înțelegerea celuilalt, care nu sunt niciodată înțelese, care ratează esențialul din lipsa unui punct de vedere comun.

Se evidențiază un mod particular de joc care se poate traduce printr-o eschivare a privirii care plonjează în orizontul textului și care poate aminti pe alocuri de stilul hollywoodian, un *clin d'œil* către anii '40 și '50, al filmelor noir americane. Textul este rostit câteodată spate în spate, sau la ureche, există o intimitate dermică aproape de posesie, de o posedare animalică, reptiliană. Este distanța rece și implacabilă pe care Martha o impune acestui călător pe care îl simte că nu este „ca ceilalți", dar căruia refuză să îi acorde cea mai mică intimitate dincolo de o convenție stabilită în funcție de sarcina pe care vrea să o ducă la bun sfârșit.

Tăcerea lui Jan, cuvintele sale sunt prea vagi pentru a provoca înțelegere și recunoaștere; este vorba, de asemenea, de ambivalența mamei care, atât de obosită de crimă, până în punctul în care ea nu mai vrea să pronunțe cuvântul, oscilează între dorința ei de a se odihni și împlinirea unui act pe care nu mai are puterea de a i-l refuza fiicei sale. Toată piesa este construită pornind de la aceste devianțe care limitează producerea unui discurs al cărui sens, chiar dacă scapă protagoniștilor, rămâne la înțelegerea spectatorilor, care devin martorii acțiunilor scenice.

Dispozitivul scenic imaginat de Oana Micu a profitat din plin de mizele textuale, lăsând la latitudinea imaginii și a decorului să comenteze excesele de limbaj, să umple tăcerile și să anticipeze prezența ineluctabilă a tragediei. Nu există nicio îndoială că originalitatea concepției scenografice s-a datorat în mare parte și sugestiei râului, a barajului, element de o mare forță dramatică care ocupă un loc important în spațiul imaginar al textului. Sunetul apei care fierbe accentuează greutatea tragică a scenei, iar apa, dintr-o prezență sugerată scenic de elementul contenit într-un dispozitiv din plexiglas, ajunge la un punct critic de fierbere, își schimbă starea de agregare, prinde viață asemenea unei fiare care primește prada. (Sound Design: Eduard Gabia). Pornind de la o locație centrală (hotelul), designul scenic general a multiplicat reprezentările spațiale printr-un joc subtil de volumetrii, de spații la vedere și altele sugerate, a căror dispunere a pus în evidență linia diagonală a scenei, dar și efectul de perspectivă (Light Design: Costi Baciu). De asemenea, alegerea materialelor, a densităților, a structurii și a culorii materialelor de construcție, dar și a costumelor, pendulează între mai multe determinări abisale: viață/moarte, piatră/aer/apă, alb/negru, lumină/întuneric, pur/impur. Apa primordială adună, în cele din urmă, în matca, sa toată această umanitate deviantă, estompând diferențele și anihilând linia dintre victime și călăi.

Dispunerea set-up-ului dă impresia că a fost proiectat de ochii unui Dumnezeu distant, iar perspectiva publicului asupra schimbului energetic de tensiuni între personaje e acutizată, redimensionată, exagerată până la angoasă de detaliile macro surprinse de către cei doi operatori (Video: Daria Mitea și Darius Blemovici) care filmează cu camera fixă evoluția personajelor pe scenă. Astfel, spațiul, deopotrivă unic și multiplu, a determinat schimbările de loc prin mișcarea personajelor și a locului pe care acestea îl ocupau pe scenă. Scena dezvăluie treptat și în mod inegal evenimențialul, dând această impresie de echilibru instabil, jucându-se cu anxietate și cu absența oricărei prize directe la realitate.

Unde se duc clovnii când îmbătrânesc?

Julieta

Diana Nechit

Julieta, un spectacol unic, creat și interpretat de renumitul clovn mexican Gabriela Muñoz (Chula Clovnul) este o producție TOHU, Le Chamaleon și Ruhrfestspiele Recklinghausen. Spectacolul explorează multiplele fațete ale bătrâneții, în special pe cea a femeilor, cu multă sinceritate, tandrețe și umor, la limita tragicului. Îndepărtarea nasului roșu înlătură o parte din clișeele și prejudecățile asociate universului clovnesc, asimilat mai degrabă spectacolelor pentru copii. Adevărul este că clovnii ne pot face să trăim emoții foarte puternice prin ilustrarea unor realități profund umane, prin reflecțiile în tonuri vesele și amare pe care le propun. Clovnul devine, astfel, o oglindă a societății, un spațiu sigur în care publicul poate să călătorească în voie, să-și privească sufletul, mintea, zonele întunecate, bucuriile și tristețile.

Povestea, inspirată din viața mătușii performerului mexican, o prezintă pe Julieta, o femeie în vârstă plină de experiențe și ciudățenii, care debordează de „joie de vivre”. Gabriela a început să creeze această piesă în timpul pandemiei, simțind o compasiune profundă pentru persoanele în vârstă, care suferă cel mai mult în urma recluziunii și a singurătății. Fără a fi melodramatică, această incursiune în rutina unei femei solitare, în etate, este modalitatea prin care artista își propune să elimine, rând pe rând, toate tabuurile legate de îmbătrânire și moarte.

Non-verbalul, limbajul scenic, dar și interacțiunea cu publicul, improvizația, sunt mijloacele de expresie prin care Gabriela creează un univers intim în care se desfășoară rutina Julietei și transcend limitele limbajului verbal pentru a îmbrățișa umorul, nuanțele și emoțiile universale ale experienței umane. Personajul nostru îmbătrânește singur, într-un mic apartament care reprezintă întreg universul ei. Are puține lucruri, dar pare să aibă tot ce-i trebuie.

Cea mai mare parte a performance-ului are loc în camera care îi servește drept bucătărie și sufragerie. Dar, la un moment dat, pereții asemănători unui ecran cu mai multe uși mici se îndoaie și se deschid pentru a ne duce în dormitorul ei; la un alt moment, se adaugă un element și ea se află în dușul făcut din cărămizi de sticlă. Decorul, care reprezintă casa ei, devine atât aspectul central al vieții sale, cât și o reflexie a amintirilor sale. Publicul este invitat să pătrundă în acest univers pastel, să se familiarizeze cu obiectele, cu amintirile personajului și devine, în cele din urmă, parte din viața ei de zi cu zi, prin obiceiurile și amintirile ei, expuse în ramele agățate pe pereți, cu o carte poștală care pare să o emoționeze. Se vede tânără, frumoasă, cântăreață... suntem martorii transformărilor care însoțesc îmbătrânirea, uitarea, însingurarea.

Acest personaj este melancolic, pentru că nimeni nu-i răspunde la telefon, dar acest element este tratat cu același umor duios, cu o înțelegere deplină a naturii umane. Zilele Julietei sunt pline de sesiuni de fitness amuzante, la limita derizoriului. Între momentele de relaxare în fața televizorului și rutina de somn, asistăm la ritualurile de îmbrăcare, aranjarea părului, vopsirea unghiilor, înghițirea pastilelor, toate acele evenimente anodine care punctează zilele prea lungi ale persoanelor în vârstă. Julieta are rutinele ei zilnice, pe care le repetă la aceleași ore, în fata noastră: se joacă x și zero cu ea însăși și este fericită să câștige jocul. De asemenea, are un animal de companie dintre cele mai puțin obișnuite, o găinușă colorată!
Toate acestea au loc într-un decor ingenios, în culori pastel, cu ornamente vetuste, care poate fi pliat și desfășurat pentru a evoca bucătăria, camera de zi și baia. Ocazional, un braț se strecoară printr-o ușă din spate pentru a-i oferi Julietei un accesoriu.

Gabriela Muñoz se strecoară în pielea acestei mătuși bătrâne cu mare abilitate, folosind doar limbajul non-verbal (suspine, chicoteli, îmbufnări evocatoare, zâmbete malițioase) și machiajul alb de clovn. Ea stabilește un raport cald, complice cu publicul, pe care îl poate vedea de câteva ori când se aprind luminile în sală. Chiar îi face cu ochiul unui bărbat din public, invitându-l pe scenă pentru a-i repara televizorul și a dansa cu ea. Cine nu ar urma această doamnă în etate, prietenoasă și dezinhibată în nebunia ei blândă?

În acest performance, artista mexicană Gabriela Muñoz redefinește limitele artei clovnului, creând o atmosferă extrem de teatrală, punctată de umor delicat și infinită tandrețe. În sine, acțiunile personajului nu sunt neapărat demne de umor, dar Gabriela Muñoz ne face, literalmente, să izbucnim în râs. Deseori. Foarte des. Cu mersul ei, cu expresiile feței, cu inteligența ei vie și cu bucuria ei de a se bucura de fiecare moment, de fiecare lucru care o înconjoară. Și toate acestea, fără niciun cuvânt!



Tigrul dansează sub lună - dansul-fabulă

Reguli de supraviețuire: omul tigru

Denis Prodea

Sezonul chinezesc aduce la FITS un limbaj coregrafic cât se poate de poetic. Coregraful Zheng Jie și compania de dans omonimă, reciclează laitmotivul tigrului din romanul *Ren Hu Zhuan (Man Tiger)* din dinastia Tang și ulterioara adaptare a acestuia *The Moon Over the Mountain* într-un spectacol care parazitează luminos obscuritatea nocturnă a set-designului, poetizează limbajul corporal și, în final, îl metamorfozează. Dinainte ca metamorfoza kafkiană să fie referențială pentru depersonalizare, literatura chineză deja își grefase tematica pe acest ritual de transformare prezent în istorisiri. De altfel, dinastia Tang este cunoscută și pentru ascensiunea și cristalizarea poeziei cu formă fixă. Ecourile poetice împletite cu Taichi, artele marțiale și baletul contemporan, își regăsesc sonoritățile în tehnica lui Zheng Jie. Așa cum literatura chineză se folosește de simboluri, alegorii, anecdote, istorisiri, tot în aceeași cheie, gradual, poți plasa reprezentația scenică sub sfera unor elemente de legătură.

Prezența

Coregrafia vibrantă reușește să transmită, în lipsa limbajului, o narațiune clară. Este tehnica narativizată împletită cu valențele culturale chineze ce face coregrafia lui Zheng Jie atât de contaminată de prezență. Prezența, ca act palpabil, este un lucru pe care, în moduri diferite, fiecare spectator a simțit-o de la dansatorii Zhang Yuanbo, He Jiajun, Han Lina, Wang Yanv și Geng Jinxian. Prezența, ca act performativ, interogată de tumultul regretului... Prezența, ca act cultural, înrădăcinată într-o istorie a apropierii, sau mai bine spus a refuzului înstrăinării, de tot ce înseamnă moștenire culturală... De notat este cum a ales coregraful Zheng Jie distribuția: Zhang Yuanbo este dansator de balet clasic și modern, iar Han Lina și He Jiajun vin dintr-un istoric al dansului contemporan. Vorbim despre o îmbinare a metodelor clasice de dans cu noile perspective mai actuale, mai experimentale, mai denaturate de miză, decât de focusul exhaustiv concentrat pe livrarea unei tehnici cât mai precis și curat.

Dansul-fabulă

Reguli de supraviețuire: omul tigru debutează într-un cadru al nopții care, în propria manieră, lasă cale deschisă metamorfozării, urmărind traiectoria anevoioasă a destinului protagonistului. Poetul Li Zheng renunță la slujba de funcționar pentru a-și îndeplini visul unei cariere în literatură. Acesta însă, vanitos și impertinent, eșuează și se transformă într-un tigru condamnat să-și înfrunte propria condiție. Dacă în incipit Li Zheng reușește cu precizie să internalizeze toate schimbările, spre final, claustrarea, dezordinea, remușcarea, iau frâiele și sedimentează părticelele de speranță pe care protagonistul și le sădise. În scena finală, Li Zheng, transformat în tigru, încearcă să revină la mecanismele corporale de dinainte. Conștientizarea reală a condiției: mâna lui este prevăzută cu 'gheare' și pulsul fiecărei mișcări e tot mai imprecis, tigrul și-a pierdut controlul. Coregraful Zheng Jie reușește să creeze o fuziune între fabulă și dans. Tigrul-protagonist, ex-poet, este performat incisiv, imitând sălbăticia care funcționează diferit de cum o știm. Sălbăticia ca mecanism de apărare, sălbăticia ca lipsă a domesticirii... Li Zheng dorește să se autodomesticească, însă în imposibilitatea de a-și accepta soarta, eșuează a doua oară. Fabula contaminată de dans funcționează de data asta ca element edificator pentru agențialitatea pe care societatea crede că o are, întâi asupra mecanismelor proprii, iar apoi asupra non-umanului (animalelor).

Zheng Jie Dance Theater aduce la Sibiu interesante perspective asupra spectacolului de teatru-dans: dansul ca formă imperativă de conștientizare, dansul ca personificare, dansul ca eliberare, dansul ca motor de chestionare a prezenței pe care o acordăm în raport cu celălalt.

Sebastian Marcovici

Scene din viața de familie

Linia solară

Diana Nechit

Scris în 2015, textul lui Vîrîpaev, unul dintre cei mai apreciați dramaturgi ai timpului, montat de cele mai interesante nume ale regiei românești (și nu numai), a avut premiera în 2022, la Teatrul din Stejar din Iași, în regia lui Constantin Radu Tudosie. Pentru montarea de la Act, Radu Iacoban folosește excelenta traducere realizată de Raluca Rădulescu și pune în scenă un cuplu de actori de mare calibru: Ilinca Manolache și Ionuț Vișan. Scenariul este simplu, recognoscibil de majoritatea publicului: e 5 dimineața în casa cuplului Barbara-Werner, iar aceștia se ceartă aparent de la ora 10 seara. Această informație despre durata și momentul începerii certei este repetitivă și apare obsedant în discursul celor două personaje. Cearta, disputa, altercația dintre cei doi parteneri, soți deveniți adversari, devine elementul central al reprezentației, punctul de forță care unifică și coagulează toate energiile scenice. Celălalt reper important este ideea de cuplu: un cuplu la fel de interesant, la fel de banal ca multe alte cupluri, modern, contemporan, reprezentând acea clasă de mijloc în formare, cu joburi interesante, care le permite un standard de viață mai sofisticat. La nivel informațional, singurele repere despre cei doi rămân într-o zonă generală, fără nicio intenție particularizantă. Putem sau nu să ne identificăm cu ei, putem sau nu să empatizăm cu ei. Ca o informație suplimentară, aflăm că familia ei e mai înstărită decât a lui, din moment ce și-a permis să le ofere, drept cadou de nuntă, casa în care locuiesc, element care devine o altă „minge de ping-pong" din disputa celor doi.

Elementul recurent este acela al frustrărilor, al acelei *acumulări* continue de lucruri rămase nediscutate, de tăceri și neînțelegeri, tot acel „bagaj emoțional" care se încarcă zi cu zi, până ce se revarsă și umple cu deșeuri spațiul intim al cuplului. Dacă între ei a existat cândva o urmă de iubire, ceea ce este foarte posibil, în cei șapte ani de conviețuire comună, aceasta s-a degradat. „Armele" aruncate pe ringul de box al certei au fost cândva acele lucruri care i-au unit. Reconversia iubirii în ură trece, în general, prin elementele de rutină, prin acele însemne ale intimității, ale unei existențe partajate.

Scenografic, schisma, ruptura dintre cei doi, este ilustrată și de cuțitul atârnând din înaltul spațiului de joc. Amplasarea publicului într-un patrulater permite perspective diferite asupra dinamicii scenice care are aspectul unui ring de box cu contururile definite de patru tuburi cu neoane. Cuțitul pare a avea acel rol prevestitor, de rău augur, desprins parcă din tragedia greacă. Dacă s-ar desprinde din sfoara de care este agățat, ar cădea pe masă / cubul iluminat pe care vedem câteva flori uitate. Vizualul scenic e completat de bile translucide care pot conota acele pase discursive pe care orice ceartă le presupune, dar și un posibil „arsenal" de luptă. La toate acestea se alătură efectele de light-design care amplifică acțiunile scenice, le (re)/(des)compun: reflectoare care se sparg de podeaua de oglindă spartă a ringului și de un proiector ce creează un subtil joc de umbre și lumini.

Din detaliile vestimentare (rochie de seară cu reflexe argintii, costum cu papion), ne putem imagina că cei doi revin de la o petrecere simandicoasă. Ținutele sunt completate, ca un accesoriu ireverențios, de *sneakerși* multicolori, care par să contureze acel element disturbator, nepotrivit, pe care cearta îl scoate în evidență, care contrastează cu armonia întregului. Intensitatea disputei este cea pe care cei doi adversari bine antrenați o lansează în luptă: se tatonează reciproc, fandare, atac, apărare, se învăluie și se observă reciproc, pândind fantele discursive prin care pot „penetra" spațiul celuilalt adversar. Există, între cei doi, o voluptate a imprecației, un duel verbal de cea mai bună calitate, savuros, dacă nu ar fi dureros prin adevărurile relevate. Toate aceste nuanțe sunt ilustrate, asemenea unui seismograf, prin accente ascendente, descendente, ca pentru a marca momentele de acțiune/detensionare și alternanța lor. Actorii lansează în scenă tot registrul sonor, toată paleta coloristică de care dispun: dacă am reproduce curbele de nivel de zgomot ale spectacolului, am descoperi cel puțin peste zece nuanțe care oscilează între calm, acalmie, șoaptă, imprecație, crescendo vocal, urlet exploziv, epuizare, atent distribuite pe nivelurile semantice ale discursului. Cuvintele aproape că-și pierd sensul, tot ce contează este forța, aplombul, intenția cu care sunt lansate, volumul de aer pe care-l dislocă în timpul emisiei lor. La aceasta se mai adaugă voluptatea urii cu care cei doi își anulează reciproc maniile și ticurile, gesturile și acțiunile, asemenea a doi oratori care-și pândesc erorile și breșele în discurs. Schimbările de dispunere în spațiul scenic, schimbările de costum, de perspectivă discursivă, din păcate, nu mai reușesc să creeze un spațiu al împăcării, al empatiei dintre cei doi parteneri deveniți, în decursul unei nopți, aprigi adversari, ci doar să multiplice la infinit aceste ipostaze ale urii conjugale, ale unei reconcilieri imposibile.


Robert Barlea

Până unde poate merge arta?

Not Once

Ioana Ioniță

Instalația de film *Not Once* este o meditație profundă asupra relației dintre artă, artist și obiectul privirii. Până unde poate merge artistul pentru arta sa? Cum își privește acesta opera? Devine persoana portretizată de artist o simplă unealtă, un obiect? Toate aceste întrebări amplifică tensiunea din sala unde, pe ecranul dublu, Mikhail Baryshnikov dă viață unui personaj enigmatic. Filmul lui Jan Fabre reiterează ideea de privire complexă, care controlează, modifică și subjugă. Uneori, a fi privit înseamnă a exista.

Privirea bărbatului acoperit cu o pastă de ipsos încă neîntărită trece parcă prin ecran. Povestea lui începe de fapt cu ea, femeia care i-a remodelat și i-a mutilat corpul în numele artei. Pentru artistă, corpul bărbatului este un lichid, un câmp de luptă, un costum, o cale spre eliberarea completă. El începe să descrie camerele din expoziția de fotografie a femeii: corpul lui peste tot, spintecat, tăiat, descompus, restructurat. Sunt 11 încăperi, fiecare fiind inspirată de câte un sistem al corpului uman: camera mușchilor, camera sistemului digestiv, cardiovascular, nervos, respirator, urinar, limfatic, camera scheletului, cele două camere ale fătului și camera pielii. Bărbatul ne poartă imaginar prin expoziția care pare a fi compusă din fotografii născute dintr-o obsesie maladivă a femeii de a obiectifica totul. Aparatul de fotografiat devine aici un instrument de tortură, în lipsa căruia, totuși, trupul bărbatului își pierde însemnătatea. În afară de scurtele momente în care corpul lui se contorsionează și se mișcă ca într-un dans intuitiv, fără gesturi calculate, el rămâne nemișcat, așteptând parcă să fie fotografiat din nou de ea. Filmul devine o înșiruire de imagini picturale, uneori dinamice, dar, mai ales, statice, asemănătoare cu diapozitivele din expoziție.

Pe ecranul mare este proiectată imaginea în oglindă: chipul bărbatului acoperit de un strat gros de ipsos apare de două ori, privindu-se parcă pe sine, apoi privind obiectivul. În mijlocul ecranului apar dâre de sânge. Jocul cu texturi și materiale creează senzații ambivalente: fulgii care zboară lin în aer creează o liniște care tulbură, cioburile care cad zgomotos fac ca neliniștea să se instaleze, iar bilele de polistiren dansează haotic, aterizând pe fața bărbatului. Toate se lipesc de corpul lui și îl modelează după bunul plac. El devine victimă a privirii, însă acceptă această ipostază, se identifică cu ea și o integrează ca fiind parte din el însuși. Fără aceste schimbări constante, venite din exterior, bărbatul nu se mai cunoaște pe sine. În lipsa obiectivului aparatului de fotografiat, el plutește în derivă, fără vreun scop. Cât timp l-a fotografiat, femeia nu l-a atins nici măcar o dată (not once), cu toate că bărbatul tânjea după căldura brațelor ei.

Sunetul creează aici povești, fiindcă fiecare textură sau material cu care personajul interacționează se aude amplificat: ipsosul trosnește, hârtia foșnește ușor, cioburile se sparg pe fundal, se aud chiar și bulele care pocnesc în spuma de ras. Simțurile spectatorului sunt antrenate simultan. Sunetul pe care îl scoate declanșatorul aparatului de fotografiat se aseamănă cu sunetul împușcăturilor, al gloanțelor care străpung carnea; privirea ucide și inhibă la fel de mult ca o împușcătură. Când bărbatul prezintă camera sistemului cardiovascular, bătăile inimii se aud asurzitor. În sală, zgomotul se propagă rapid și creează, alături de imagine, impresia de visceral: simțim că pătrundem în interiorul trupului celui care ni se dezvăluie, care ne invită să îl explorăm cu privirea ca pe un obiect, care ne cere insistent asta, fiindcă este singura formă de viață care i-a mai rămas.

Filmul nu are o acțiune propriu-zisă, ci ia forma unui monolog. Bărbatul ține un discurs despre obiectificare. Pentru el, conotațiile negative ale acestui proces sunt parțial șterse. Inițial, s-a simțit inconfortabil în postura de obiect al privirii, de focus al obiectivului camerei folosite de artistă. Apoi, submisivitatea i-a devenit o a doua natură. Corpul lui asculta numai de vocea ei. Fuma pentru plăcerea ei de a fotografia fumul de țigară și cearcănele acoperite de acesta. Urina în fața aparatului. Își lăsa rănile să sângereze excesiv. Când ea a încetat să îi mai facă poze, trupul lui a încetat să se mai miște, iar el a început să se simtă ca o fantomă. Privirea ei era privirea abuzivă a unui prădător. El s-a simțit întotdeauna jefuit de ceva, dar nu știa de ce anume. Fotografiile îl ucid încet, depersonalizându-l. Încă de la început, bărbatul afirmă că fiecare ființă umană își începe viața ca femeie. Discursul despre fluiditatea genului continuă pe tot parcursul filmului, fiind menționată natura hermafrodită a personajului: el simte că are pielea unei femei, dar este bărbat, are pielea unui om, dar este un mort în căutarea unui nou corp. Trupul lui devine lichid, ia forme, genuri, identități multiple, alese de ea.

Not once este urletul de disperare al celui privit, care se stinge ușor sub lentila aparatului de fotografiat, dar care, în același timp, trăiește numai prin aceasta. Bărbatul se metamorfozează într-o operă de artă, devine produsul creat de artistă. În lipsa actului artistic, viața lui nu mai are nicio însemnătate.


Dragoș Dumitru



regizorilor

dramaturgilor

actorilor



producătorilor

partenerilor

sunetiștilor

scenografilor

artiștilor

voluntarilor



luminiștilor

costumierilor

mașiniștilor

spectatorilor

Vinovăția este mereu apăsătoare

Micul ponei

Ionica Pașcanu

O nouă zi în FITS31 a prilejuit o nouă întâlnire cu secțiunea spectacolelor-lectură „Virgil Flonda" prin textul *Micul Ponei* de Paco Bezerra. Într-o formă esențializată, cu un decor minimalist, dar nu mai puțin metaforic și într-un spațiu care a devenit o oază a frumuseții, denumită atât de generos Casa Artelor, publicul a avut parte de o răscolitoare poveste despre o tematică aproape omniprezentă în viețile noastre: bullying-ul și vinovățiile pe care le generează, care nu se șterg ușor, de fapt, deloc, pentru că există consecințe dintre cele mai dezastruoase, pentru că este un cancer al lumii moderne ai cărui supraviețuitori nu mai sunt niciodată inocenți.

Debutul piesei ne introduce în casa unei familii în care se pare că domnește armonia, iar soții își împărtășesc iubirea, chiar dacă el pare destul de absorbit de lumea lui, fiind ușor distant față de problemele imediate. Ceea ce ne pune pe gânduri este prezența copilului, (pe care îl evocă imediat: au fost chemați la școală de către dirigintă, o situație ce nu prevestește nimic anormal), doar sub forma unui tablou pe care didascaliile citite de regizoarea spectacolului, Mariana Cămărășan, îl descriu mereu diferit. Pe măsură ce povestea se derulează, portretul se transformă, iar granița dintre real și fantastic se estompează, amintindu-ne de romanul lui Oscar Wilde, Potretul lui Dorian Gray. Această prezență-absență a copilului, (așa cum puncta un interlocutor din public, în dialogul moderat de Bobi Pricop), îi dă textului o dimensiune metaforică, de care avem nevoie, chiar dacă nu uităm că textul este bazat pe evenimente reale. Cine este vinovat, cine este victima, cum s-a ajuns acolo și de ce permitem, iar și iar, să existe nedreptate și intoleranță, de ce tragediile lumii moderne sunt atât „de aproape" de noi, (și-au pierdut măreția pe care se părea că o aveau în teatrul antic), sunt doar câteva dintre întrebările incomode care se impun și pe care ne-am dori să nu le mai lăsăm suspendate în retorism. Și totuși, se pare că rămânem aceleași suflete meschine, neputincioase, care acceptă ca cel mai mic (la propriu și la figurat), cel mai slab, cel „altfel", sau pur și simplu, Celălalt, să fie agresat. Sau, și mai tragic, să ne recunoaștem în agresori. Problematica spaimei de alteritate, de (ne)putința înrolării în „normalitate" este deosebit de fertilă, cunoscând numeroase cristalizări artistice, dar atunci când absurdul ionescian din *Rinocerii* capătă viață, ne simțim din ce în ce mai bolnavi și mai singuri.

Irene și Jaime sunt chemați de profesori pentru a li se spune că băiatul lor este ținta unui bullying susținut – nimeni nu s-a așezat în bancă alături de el de la începutul anului școlar, este complet izolat de colegi – și aproape generalizat, din moment ce 253 de elevi îl ridiculizează și agresează până în punctul de a-l maltrata în toaleta școlii. Toate acestea se petrec dintr-un motiv a cărui insignifianță frizează imposibilul sau poate chiar îl depășește: copilul are un ghiozdan cu imaginea viu colorată a unor ponei. Este rucsacul său preferat, cumpărat de tată, în pofida mamei care a intuit că nu este potrivit, un rucsac ce îl apără de rele asemeni unui talisman, la care nu vrea să renunțe. A fi adult este, de obicei, sinonim cu a avea soluții pentru problemele ce par unui copil de-a dreptul insurmontabile, dar cei doi nu găsesc nicio ieșire din acest impas ci, dimpotrivă, armonia de la început se evaporă, iar dezbinarea lor transformă căminul luminos și primitor într-un loc rece și din ce în ce mai mare, inutil de spațios, pentru că nu se mai pot nicicum regăsi.
Mama trăiește intens rușinea de a avea un fiu „altfel", dar are luciditatea și puterea, de a recunoaște că și ea a fost, altădată, dintre cei care condamnă. Această dilemă, scindare sufletească, o aduce în punctul de a verbaliza ceva ce, mai mult ca sigur, nu este adevărat: anume că nu-și iubește copilul. Ea este cea care ar accepta compromisul propus de directorul școlii, transferul băiatului, transformându-l pe micuț într-un „vinovat" și obligându-l să se simtă nedorit. La polul opus, tatăl este, aparent, cel care vede limpede, care are empatie pentru copil și dorește să lupte cu sistemul ce impune normalizarea și normalitatea. Dar va fi la fel de vinovat de consecințe, deoarece nu înțelege că, în numele unei idei abstracte, a unui adevăr iluzoriu, își sacrifică propriul fiu, ducându-l în punctul din care întoarcerea devine imposibilă. De altfel, între cei doi soți există adevăruri nespuse, taine cvasi cunoscute și aproape acceptate sau uitate, așa cum deducem din cele câteva frânturi de dialoguri reprimate cu repeziciune. Poate pentru că nu mai e necesar să expună intimitatea familiei în fața unui public rigid, necruțător, incapabil... Deznodământul este previzibil, dar la fel de tragic. Copilul se îmbolnăvește, cade într-o stare de apatie sau comă, iar părinții săi trebuie să înfrunte adevărul că nu suntem perfecți, nu suntem la fel, dar ferocitatea cu care ne privim este devastatoare, chiar și în lipsa unui atac fățiș.

Emoția transmisă de actori prin această lectură dramatizată a învăluit publicul, obligându-l la reflecții dintre cele mai dureroase. Atmosfera apăsătoare a rămas, revolta a plutit în aer și am înțeles cu toții că lumea nu s-a schimbat, din păcate. Sau nu în măsura în care ne-am fi dorit, după scurgerea unui deceniu de la tragedia unui copil nevinovat...



Când virtuozii „ne fac cu ochiul", devenim și noi mai buni

Opera comică

Ionica Pașcanu

Opera comică este un spectacol căruia i s-a decernat un prestigios premiu în 2019, dovedind, astfel, o longevitate impresionantă. Este o afirmație susținută de prospețimea bucuriei cu care a fost întâmpinat în ediția FITS din 2024 de un public entuziast. Nu putem decât bănui care a fost punctul de plecare în crearea acestuia – dorința de a aduce opera, un gen considerat deseori desuet, adresat doar specialiștilor și melomanilor, la strălucirea pe care o merită pe deplin. Poate acel grup de iubitori fideli au văzut în această ieșire din rigorile genului o desacralizare, un atentat la tabuuri, dar rezultatul este atât de convingător în bucuria sa molipsitoare, încât considerăm că „rețeta" ar trebui repetată. Cum adevărații maeștrii nu-și dezvăluie niciodată secretele, nu ne rămâne decât să dibuim, de unii singuri, ingredientele fericirii care a cuprins sala Thalia a Filarmonicii de Stat din Sibiu.

Cinci muzicieni desăvârșiți au cântat ariile cele mai cunoscute, celebre, din repertoriul muzicii de operă într-o compoziție spumoasă, plină de neprevăzut, interactivă, la limita dintre un spectacol de gen și un concert – așa ar putea arăta rezumatul unei întâlniri de unde am plecat cu toții încărcați de entuziasm și energie. Decorul amintea de o scenă de operă, dar era esențializat la câteva elemente fixe, deoarece spectacolul nu are o poveste propriu-zisă care să ceară o recuzită, ci asocia, construind și deconstruind, într-un registru metatextual, relațiile dintre personaje, pe de o parte, dintre actori și public, pe de alta. Declicul situațiilor imprevizibile și comice era, de obicei, trecerea cu o lejeritate și o fluiditate de prestidigitatori dintr-un gen muzical în altul, jucându-se astfel, din plin, cu toate sursele comicului. Atitudinea ludică, parodică, crearea unor situații de un comic savuros, aproape de clovnerie, ne-a transpus în copilăria noastră și a artei, deopotrivă. Cum am putea numi altfel decât „bucuria copilăriei", apetența cu care întreaga sală s-a lăsat antrenată în a cânta alături de artiștii care ne stimulau printr-o presupusă competiție între noi, pentru a ieși apoi complet din convenția artistică atunci când ne complimentau „performanțele" muzicale. Spectacolul a recurs, de asemenea, la aproape toate trucurile cu care ne-au încântat și amuzat pionierii cinematografiei, maeștrii ei incontestabili, Charlie Chaplin sau Stan și Bran.

Putem vorbi de ironie și autoironie, de burlesc, de spargerea tiparelor și a genurilor muzicale, putem fi informați în grade diferite cu privire la propunerile tehnice sau teoretice ale construcției spectacolului, dar adevărul ultim este că nu te puteai sustrage farmecului copleșitor, carismei unor adevărați entertaineri. Afirmăm că păstrarea unui contact viu cu publicul a fost cheia de boltă a gândirii regizorale și această legătură a culminat cu pretinsa căutare a unui partener de către o solistă, care (după mai multe încercări, jucate cu un comic și o vervă irezistibile), „s-a atașat" de un tânăr, sfârșind prin a-l asimila distribuției. Publicul a savurat lipsa de experiență scenică, contrastul dintre profesioniști și atitudinea iremediabil stângace, la limita dintre râs și plâns, a unui profan. Dar, pentru acesta, spectacolul s-a transformat într-o experiență unică și memorabilă.

Actorii, muzicieni desăvârșiți, așa cum aminteam anterior, s-au arătat în toată strălucirea și vulnerabilitatea pe care arta lor o presupune. Unul dintre ei părea că trăiește drama trecerii timpului, a amintirii unei cariere din care acum nu a mai rămas decât un poster pe care-l sărută cu nostalgie, pentru a-și îneca apoi amarul în băutură, dar nu suntem lăsați niciun moment să participăm serios la această dramă. În cabina sa, stilizată printr-o simplă măsuță, intră o actriță ce comentează cu o mimică expresivă descoperirea succesivă a sticlelor ascunse, prin urmare rămânem în prezentul plin de culoare și energie. Un posibil comentariu parodic la batista Desdemonei, (personaj din opera Othello de W. Shakespeare, transpusă muzical de Verdi), a cărei pierdere declanșează o tragedie zguduitoare, este acum găsirea unei piese de lenjerie intimă pe care vizitatoarea intruzivă, o admiratoare a „maestrului", o ascunde în corset. Merită subliniată și modalitatea de a construi realități doar prin anumite sonorități, iar un exemplu este semnalizarea acustică, atât de veridică, a existenței unei uși sau a intrării în cabină.

Am încercat să le subliniem incontestabilele calități actoricești – expresivitatea mimicii, gesticii, inteligența scenică cu care rămân mereu pe muchia dintre comic și serios, lumea artei și lumea reală (stabilirea unei întâlniri la un restaurant scump sau oferirea unui inel de logodnă sunt acțiuni comentate prin aparté-uri umoristice cu sala, prin amendarea clișeelor sociale, precum superficialitatea și pragmatismul) – dar aceasta nu ar trebui să impieteze, să umbrească, performanțele lor ca artiști lirici. Vocile au căldură, tensiune, profunzime și plasticitate, știu să dozeze ritmul, astfel încât, după fiecare arie, recunoscută sau nu de public, să se aplaude ca într-o sală de operă.

Ne întrebam la începutul acestor rânduri dacă o abordare iconoclastică are un aport în popularizarea unui gen muzical mai puțin accesibil, (însă niciodată ermetic sau vetust!), așa cum este opera, dar răspunsul este, ca de obicei, o opțiune personală. Putem afirma, fără a greși, doar că publicul s-a bucurat, așa cum nu are, de obicei, ocazia...



Ovidiu Matiu

Niciodată nu am plâns și râs ca acolo...

Undeva, într-un teatru de război

Bogdan Contea

Tema războiului este una cât se poate de comună în producțiile artistice, fie că ne referim la film, teatru, literatură sau orice altă formă de artă. Totuși, așa cum sunt realizate aceste reprezentări ale războiului, ne-am obișnuit să ne raportăm la ele adesea într-un mod părtinitor. Producțiile cinematografice hollywoodiene ne fac să ținem necondiționat partea americanilor în conflictele pe care le presupun, în aceeași măsură în care filmele de război ale unui Sergiu Nicolaescu ne-au creat o imagine glorificată a românilor în luptele lor de emancipare. Totodată, acestea urmăresc, adesea, în special figurile unor protagoniști, diferite aspecte tactice ori geopolitice sau alte rațiuni ce pot ține de orice, numai de condiția și, implicit, de afectul soldatului „fără nume" nu. Prin acesta mă refer la orice om angrenat în război, de la soldați, la medici, sore medicale, deci la cel mai numeros și, totodată, cel mai discriminat de istorie pion angrenat în logica războiului.

Undeva, într-un teatru de război, scris (plecând de la o serie de romane celebre ale Zvetlanei Alexeevici și ale lui John Steinbeck) și regizat de Cristina Blaga-Tomuș, pare că deconstruiește aceste aspecte cu care suntem atât de familiarizați. Un prim mod prin care reușește defamiliarizarea constă în dimensiunea atopică și vag reperabilă temporal. Spectacolul spune o poveste, dintr-un detașament situat într-un sat nenumit, într-o țară necunoscută. Nu există niciun reper geografic bine definit. În ceea ce privește timpul istoric, este recognoscibilă perioada celui de-al Doilea Război Mondial, însă, în economia spectacolului, acest fapt e mai puțin important. El servește mai degrabă drept pretext/cadru pentru integrarea poveștii într-o narațiune mai mare, arhicunoscută. Primul cuvânt din titlul acestui spectacol, „undeva", sugerează nu doar că faptul că povestea ar putea fi de „oriunde", dar arată și faptul că nu locul, țara și, astfel, beligerantul sunt importante. E drept, însă, că se oferă câteva informații cu privire la apartenența detașamentului la o anumită tabără, însă aici regizoarea face un șiretlic deosebit de ingenios: într-un anumit moment al spectacolului, aflăm că soldații participă la „lupta și datoria internaționalei": aluzie clară la apartenența soldaților din spectacol la tabăra sovietică. Doar că, spre finalul spectacolului, aceeași soldați se întreabă când va învinge armata lor, armatele Angliei și ale Rusiei, aluzie, de data aceasta, la apartenența soldaților în tabăra Germaniei naziste. Astfel, viziunea regizoarei a fost aceea de a nu situa cu adevărat detașamentul în niciuna dintre tabere.

Acest fapt ne conduce la o observație și mai profundă: spațiul și timpul, tabăra și, deci, ideologia, nu mai au nicio relevanță. Dezbrăcat de aceste coordonate atât de prezente în producțiile artistice care problematizează războiul, spectacolul de față scoate la iveală esențialul: trauma psihologică a individului și, odată cu ea, sufletul sfâșiat al participantului la război.

Am optat până acum să nu folosesc termeni precum „acțiune" pentru a numi ordinea evenimentelor pe care le propune spectacolul, deoarece nu există un fir roșu al evenimentelor, ceea ce poate părea neobișnuit, având în vedere că scenariul reprezintă dramatizarea a cinci romane și, deci, a unor texte literare ce au ca metodă de construcție narațiunea. Spectacolul e construit prin alternarea succesivă a unor scene de grup cu scene jucate de un singur actor. Dacă primele propun, de regulă, întâmplări comune la timpul prezent al războiului, cum ar fi mici petreceri, discuții între soldați și superiori ce relevă absurditatea rigorilor militare, beții cu bancuri în miez de noapte, cele în care rămâne un singur actor sub lumina reflectoarelor au o altă însemnătate. Acestea sunt confesiunile supraviețuitorilor, ce servesc ca mărturii post-traumatice ale experienței războiului. Sunt descrise evenimente personale,

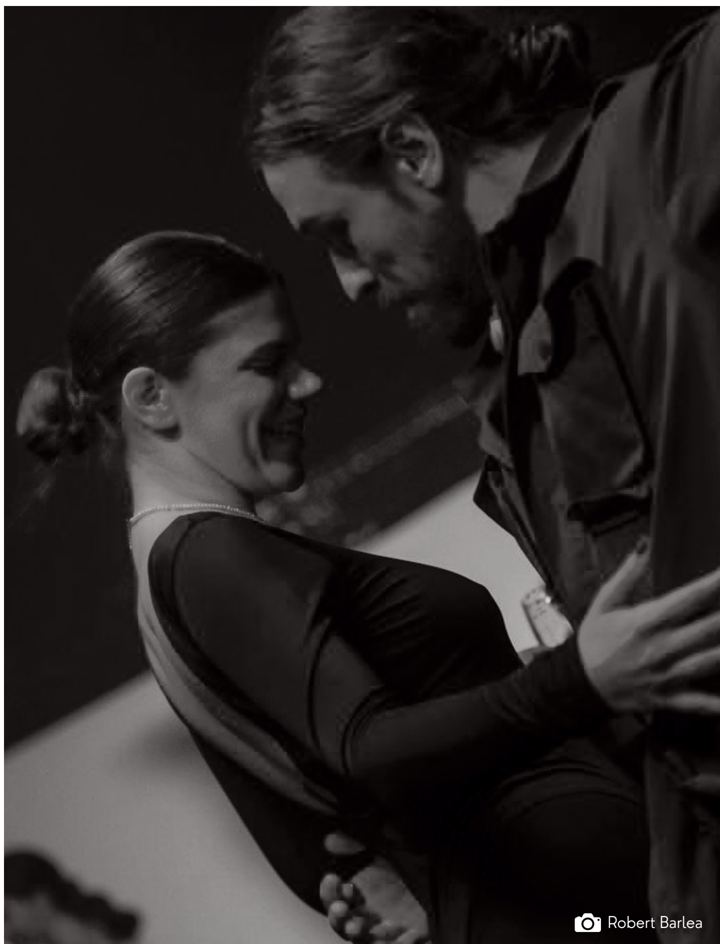


Robert Barlea

pe care personajele fie le-au trăit fie le-au privit cu proprii ochi. Un personaj povestește despre un om ciung care, în fața morții, glumește cinic. Altul despre cum a privit doi îndrăgostiți care au ales să moară împreună, sărutându-se pe o bancă. Altul despre cum el însuși și-a pierdut partenerul de viață. Deși personajele se manifestă diferit în cadrul acestor incursiuni în propriul trecut, se observă cum toate sunt afectate, într-o formă sau alta, de patologii sufletești incurabile.

Scena finală situată în timpul războiului, marchează paroxistic , prin ireproșabila prestație a actorului Șerban Melnic, suma angoaselor acumulate de personajul său. Întâlnim la el, în crescendo, stările soldatului extenuat, de la îndoială, la confuzie, anxietate, disperare, halucinație, agresivitate, delir și, în ultimul stadiu, frică.

Undeva, într-un teatru de război invită la o altfel de meditație asupra războiului, această problemă pregnantă a contemporaneității noastre. Neinteresat de factori de ordin politic și ideologic, de reproduceri cu teză ale unor evenimente istorice, spectacolul pune în lumină afectul. Într-un mod cât se poate de original, dat mai ales de relativizarea coordonatelor temporale și spațiale, de dimensiunea dezideologizată dar și de construcția fragmentară ce suprapune planul războiului cu cel al confesiunilor ulterioare acestuia, spectacolul problematizează, cu cinism, dar și cu duioșie, condiția celor care, fără voia lor, au fost și sunt victimele absurdului, pe care îl presupune războiul.


Robert Barlea


Robert Barlea

Iubire și durere pe ritmuri de flamenco

Frida Kahlo

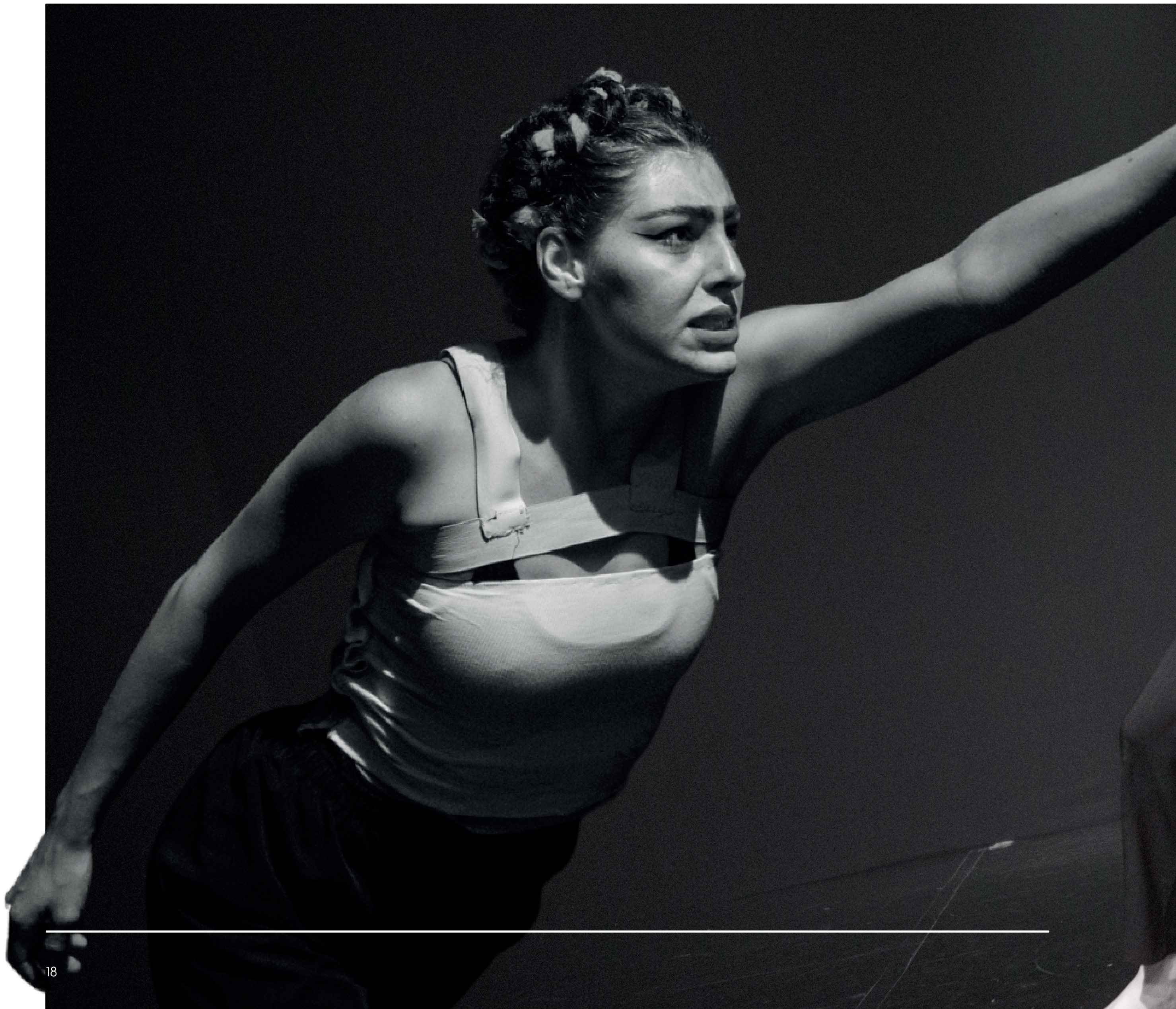
Alexander Hartmann

Silvana Neda abordează biografia artistei și activistei mexicane Frida Kahlo prin prisma principalelor momente care i-au marcat acesteia traseul în viață: copilăria afectată de poliomielită, accidentul care a lăsat-o cu sechele fizice permanente, care îi vor afecta progresiv capacitatea de mișcare, iubirea și relația tumultoasă cu Diego Rivera, cu care Frida s-a căsătorit de două ori, viața sa în artă și în lupta pentru convingerile sale. Mișcările dansatorilor acompaniați de muzică dezvăluie o Frida deopotrivă umană și tiranică, caldă și înfiorător de rece, însetată de viață și pustiită de eșecurile care au durut-o cel mai mult: Diego și neputința de a fi mamă. Pe cât de luptătoare a fost întotdeauna, pe atât de mult depresia a afectat-o spre final, când durerii fizice, din ce în ce mai intense, i s-a adăugat durerea emoțională rezultată din trădare și neîmplinire sufletească.

Spectacolul debutează arătându-ne o Frida în cârje, care se zbate să creeze și să-și împlinească idealurile, în ciuda neputinței fizice. În cutia neagră a scenei, fusta și bluza de culoare roșie prefigurează destinul acesteia, reprezentând atât voința neclintită de a învinge slăbiciunea fizică, cât și sângele care, atât de des, i-a însoțit existența, la propriu și la figurat. Structura spectacolului este una non-lineară, cu o succesiune de priviri retrospective asupra momentelor marcante, un decupaj care rupe cronologia pentru a sublinia trăirile și sentimentele Fridei Kahlo.

Fridei-copil, afectate de boală, îi succede Frida-adolescentă, care încearcă să se bucure de viață alături de surorile ei. Următoarea secvență figurează auditiv accidentul care îi provoacă, așa cum chiar Frida precizează în jurnalul ei, triplă fractură a coloanei vertebrale, fractură de claviculă, fractură a coastelor trei și patru, luxație la umărul stâng, triplă fractură de bazin, unsprezece fracturi la gamba dreaptă, dislocarea piciorului drept, perforarea abdomenului și bazinului. Cârjă morală în recuperarea post-accident îi va fi sora ei, Cristina, între cele două corpuri încleștate în dans intervenind cârjele fizice, care, pe rând, sunt sprijin și barieră în comunicare, cadru pentru a merge mai departe și închisoarea care ține captiv corpul Fridei. Rămasă singură să-și înfrunte demonii și durerile, Frida se contorsionează în dans, încercând să spargă închisoarea de ghips care-i strânge corpul, o metaforă pentru depășirea condițiilor fizice prin transpunerea durerii fizice și sufletești în artă, artă care-i prilejuiește întâlnirea cu Diego Rivera, care-i va marca la fel de puternic existența.

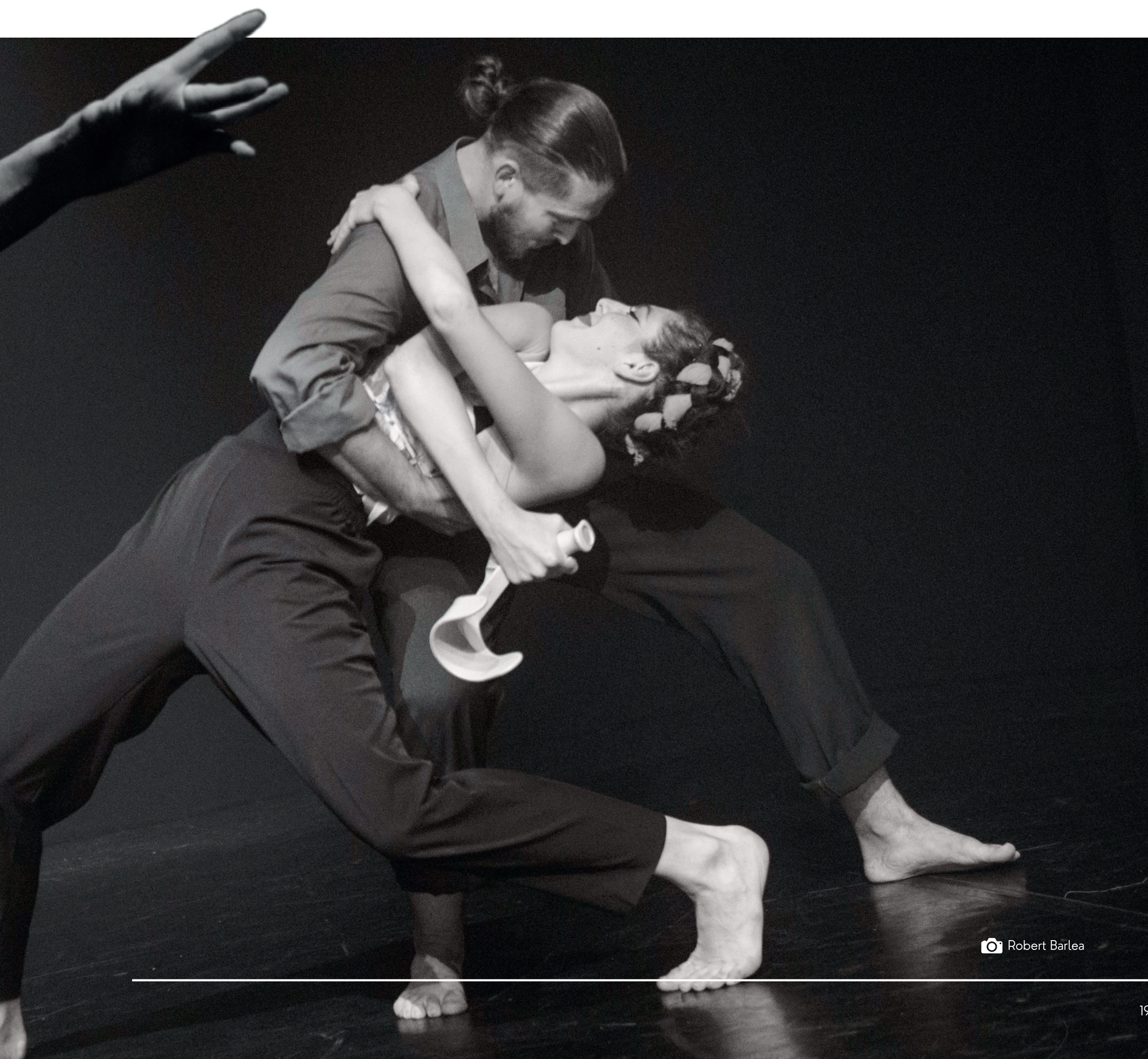
Prin mișcări meșteșugite, Constantin Gajim în rolul lui Diego Rivera, o ispitește să abandoneze cârjele, dans cu dublă semnificație: Diego îi dă încredere Fridei în forțele proprii și prefigurează momentul când acesta îi va fi sprijin permanent prin căsătorie. O apariție iluzorie însă, care o lasă pe Frida să se lupte să-și găsească motivația și modalitatea de a conviețui cu dizabilitatea, un avertisment pentru dezamăgirile care vor urma. Un avertisment de care Frida nu va ține seama, întorcându-se la Diego, pictorul de care s-a îndrăgostit. Mișcările pasionale, perfect sincronizate, ale trupurilor dansatorilor în eclerajul



roşu intens, devoalează un joc complex în care nu e clar cine e seducătorul și cine e victima, cine seduce și cine se lasă sedus. Mișcările lascive ale corpurilor, în continuare sincronizate și care, parcă, se completează, nu lasă nicio neclaritate asupra finalității: Diego o învârte în dans nebun și Frida pare fericită, mâinile împreunate fiind simbolul contopirii celor două destine prin căsătorie. Prima uniune a celor doi, într-o relație tumultoasă în care aventurile și neînțelegerile se țin lanț, iar infidelitățile frecvente ale lui Diego sunt explicit prezentate artistic prin dansul pasional al lui Diego, succesiv cu modelele care-i pozează pentru tablourile pe care nu le mai termină. Nemulțumirilor legate de multiple infidelități și lipsurile materiale care afectează relația celor doi, figurată prin mișcări frânte, de forță, a unui corp împotriva celuilalt, spate în spate, sincronizați în mișcare, dar în sensuri antagonice, vine să li se adauge descoperirea trădării, reprezentată în spectacol prin apariția colierului Cristinei, pe care Diego îl strânge cu afecțiune. Este momentul în care energiile antinomice izbucnesc în conflict deschis și bătălie, excelent coregrafiată în spectacol, urmată de contrapunct: ruptură și despărțire, înfățișate de partiturile solo. Diego dansează disperarea și refugiul în pictură, Frida dansează durerea și însingurarea.

Relației pasionale tensionate, i se adaugă dezamăgirea incapacității de a avea copii, peste care Frida nu va reuși să treacă, care o va marca definitiv, așa cum firele roșii o leagă și o marchează în dans, când cele cinci vestitoare în negru, metafore ale durerii și morții, o împresoară și o chinuie, abandonând-o în final în balta roșie, figurată de firele roșii unite. Metaforă polivalentă, firele roșii reprezintă pe rând: aspirațiile Fridei, legăturile pe care le stabilește cu cei pe care-i consideră apropiați, firul roșu al voinței sale nestrămutate de a reuși în ciuda obstacolelor, sarcinile pe care Frida nu a reușit să le ducă la capăt, copiii nenăscuți pe care și i-a dorit atât de mult și operațiile frecvente, o constantă în viața sa, care au lăsat-o și mai debilă fizic, până când a rămas imobilizată la pat.

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón a fost artistă, activistă și o femeie care nu s-a sfiit să lupte, să iubească și să picteze. Deși marcată de lipsa dragostei materne, de poliomielita care a lăsat-o cu un picior mai scurt, de accidentul groaznic care aproape i-a curmat viața la 18 ani, Frida nu s-a lăsat doborâtă de suferințele fizice, însă suferințele sufletești o măcină, contorsionându-i trupul care se agită în van, febril, încercând să găsească cârje mentale acolo unde trădarea și neîmplinirea sufletească au lăsat un gol adânc. În timp ce, în fundal, se derulează video-proiecția cu lucrările sale devenite celebre, corpul Fridei nu mai reușește să se ridice metaforic, degradarea mentală a artistei din cauza traumelor grăbindu-i trecerea în neființă. Frida părăsește scena, în urmă rămânând imaginile tablourilor și a paginilor din jurnalele sale, care încep să se deruleze în ritm din ce în ce mai alert, ca într-un dans al sorții, înainte să se aștearnă definitiv întunericul și tăcerea.



Robert Barlea

Matei Vişniec în dialog cu Rafaela Carrasco

Loreta Popa


Dragoş Dumitru

Una dintre cele mai aşteptate întâlniri ale Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu a fost de departe cea cu Rafaela Carrasco, expertă în dans spaniol şi flamenco, renumită balerină şi coregrafă. Scriitorul Matei Vişniec a fost cel care a condus calm şi maiestuos dialogul, punctând, acolo unde a simţit nevoia, frumuseţea acestui dans de origine spaniolă, adoptat de întreaga lume, dar preşedintele FITS, Constantin Chiriac, a fost cel care i-a smuls artistei promisiunea de a reveni la Sibiu şi de a gândi un proiect împreună pentru viitor.

Matei Vişniec: Aţi simţit iubirea publicului de la Sibiu aşa cum am simţit-o eu la finalul spectacolului dvs.?

Rafaela Carrasco: Da, adevărul este că a fost teribil de emoţionant. Este un spectacol încărcat de imagini, de emoţii şi dacă reuşeşti să stabileşti o legătură cu publicul să-l aduci pe scenă alături de tine este minunat.

Matei Vişniec: De unde aveţi atâta energie?

Rafaela Carrasco: Energia vine din tine şi merge către ceilalţi şi acelaşi lucru ţi se întâmplă şi ţie, te alimentezi de la ceilalţi. Astăzi am avut un masterclass pentru dansatori care nu ştiau nimic despre flamenco, dar erau tineri şi voiau să înveţe. La Conservatorul de dans la Madrid am o relaţie zilnică extraordinară cu tinerii, care, desigur, doresc să înveţe, să absoarbă tot ceea ce se poate de la profesori sau de la persoanele cu experienţă. De aceea, m-am bucurat de întâmplarea de azi dimineaţă, să fac cunoscut un stil de dans de care studenţii de azi habar nu aveau. Le-a fost însă uşor, pentru că toţi sunt absolvenţi, obişnuiţi cu mişcarea, cu coordonarea. A fost nemaipomenit să lucrez cu ei. I-am văzut cu zâmbete uriaşe pe faţă şi cred că ne alimentăm reciproc continuu şi, de aceea, energia noastră rămâne la cote ridicate.

Matei Vişniec: Am încercat să găsesc şi eu un răspuns la această energie pe care o aveţi şi la talentul pe care l-aţi primit moştenire. Talentul este un dar preţios care vine din misterul existenţei. Am citit în biografia dumneavoastră că la 6 ani deja aţi început să dansaţi flamenco, la 12 ani dădeaţi lecţii de flamenco ca să vă plătiţi lecţiile de coregrafie. Este adevărat?

Rafaela Carrasco: Da. La 6 ani am început să dansez. Sunt din Sevilla. Acolo e normal să înveţi foarte repede să dansezi. La 12 ani am început să predau cursuri, din nevoie materială, practic. Totodată cred că simţeam nevoie de a crea. E o chestiune total inconştientă la vârsta aceea. Nu ai idee din ce motiv o faci. Lucrurile se întâmplă. Ţi le dictează corpul. Eu vin dintr-o familie umilă, sunt cea mai mică din patru fraţi şi, desigur, nevoia materială m-a determinat să fac anumite lucruri. N-aveam multe de învăţat, puteam doar să ajut alte fetiţe să danseze sevilliana, fiindcă eu ştiam să dansez. Dimineaţa mă duceam la cursuri, sau dădeam cursuri şi încet-încet preluam dintr-un loc şi-l depuneam dincolo. Aşa s-a dezvoltat acea parte de pedagog care a fost alături de mine pe tot parcursul vieţii. Întotdeauna îmi doream să fac lucrurile mai bine. Îmi cream propria metodologie, iar acum sunt profesor universitar la Conservatorul din Madrid, catedra de flamenco, iar acolo învăţ oamenii să înveţe, predau pedagogie, să spun aşa, profesioniştilor cu instrumentele pe care eu le am natural. Aşa, am creat o metodologie pe care acum pot s-o dau mai departe. Pedagogia m-a însoţit paralel în timp ce dansam. În ceea ce priveşte coregrafia, am avut privilegiul să lucrez cu un mare maestru, Mario Maya. Aveam 17 ani când am început să lucrez cu el. Am început şi ca dansatoare, dar lucram şi la repetiţii. Am fost şi asistenta lui, totodată. Am avut noroc să lucrez alături de Mario Maya, să lucrez la dezvoltarea şi la viziunea în spaţiu. Am lucrat la scenografie şi la tot ce se întâmpla în spatele scenei, toate elementele care se combină. Apoi mi-am creat propriul imaginar, ţinând cont de toate lucrurile pe care le-am învăţat, integrând lucruri din practica mea personală. Toate acestea au mers împreună, cumva: interpretă, coregrafă şi pedagog. Toate cele trei roluri se combină reciproc, se alimentează reciproc şi au nevoie una de cealaltă.

Matei Vişniec: Ceea ce am văzut aseară este un spectacol în care precizia dansatorilor este egalată numai de poezia ansamblului. Am simţit acolo,



Dragoș Dumitru

în spatele acestui spectacol, o muncă gigantică, bineînțeles și căutări. Ați găsit lucruri foarte originale. Plecăm de la flamenco, dar ajungem în alte zone ale cercetării corporale, ale expresiei în materie de dans, banda sonoră, muzica pe care o utilizați este un personaj principal. Cum se stabilesc relațiile între gest și muzică, ce vine mai întâi, muzica sau gestul? Cum lucrați cu compozitorii, cu dramaturgul dvs. și solista principală?

Rafaela Carrasco: Fiecare artist vine cu propria metodă de lucru, eu lucrez foarte mult în echipă. Lucrăm mult înainte de a intra în sala de dans, în studio. Înainte de toate avem o idee principală de la care pornim și lucrăm în jurul mesei, pentru că este nevoie ca toate eforturile să meargă în aceeași direcție. Avem tehnicianul de lumini, care este, culmea, femeie, avem un scenograf, dramaturg, avem compoziție muzicală, costume. Toate acestea fac parte dintr-o compoziție care se elaborează pe parcurs și e ca și cum tragem toți la aceeași căruță. Totul trece prin filtrul meu, dar fiecare dintre persoanele acestea este specializată pe domeniul ei, deci fiecare vine cu propria contribuție. Așa evoluează compoziția. De-a lungul anilor, a început să-mi fie tot mai greu să intru în studioul de dans pentru a scoate o mișcare dacă nu știu exact ce vreau să transmit prin acea mișcare. Întotdeauna trebuie să avem un motiv pentru care facem o anumită mișcare sau introducem un element. Lucrurile se reglează din mers și la final de tot practic intru în studio pentru a crea mișcarea în sine. Aceasta pornește dintr-o nevoie, nevoia de a spune ceva. Durează un an să elaborăm un spectacol. Nu lucrăm zi de zi, deoarece atât eu, cât și dansatoarele avem proiecte profesionale separate, nu e întotdeauna ușor să ne întâlnim împreună. Nu-mi pot permite să am dansatorii în fiecare zi alături de mine. Din păcate, acest lucru nu este posibil din rațiuni financiare, însă ne reunim la aceeași masă și gândim procesul despre care vă vorbeam. Totodată, și dansatoarea lucrează cu sine, cu energia ei. Încerc să scot ce e mai bun din fiecare dintre ele. Spectacolul de aseară a reunit opt dansatoare, fiecare diferită din punct de vedere al stilului, al formării, dar și al personalității, al poveștilor pe care le au de spus. Poate vă sună egoist, dar de la fiecare dintre ei poți să scoți ce e mai bun și, astfel, rezultatul poate arăta așa elevat. Reușești, cumva, să sapi adânc pentru a vedea ce poți să scoți de la ele. Sunt unele dansatoare care sunt bune numai într-un anumit stil de dans, fie el dans contemporan și fiecare dintre noi avem ceva în comun. Găsim un spațiu pe care îl locuim cu toții, stilul ține de coregrafie, iar când vine vorba despre muzică trebuie să știi foarte clar care este traiectoria pe care vrei s-o transmiți. Sunt spectacole care au termeni tradiționali și fiecare dansator dansează pe muzica aceea, clasică și ea. Noi am pus în scenă o lume esoterică, am încercat să creăm în spațiu un turn în care se întâmplă lucruri la nivel emoțional, o noapte întreagă se întâmplă tot felul de lucruri și încercăm să ajungem la un spațiu sonor, care să meargă mână în mână cu piesele pe care le-am introdus pe parcurs. Toate acestea merg mână în mână cu fiecare dintre colegii noștri, a celor care se ocupă de creația muzicală, pentru că este important ca publicul să se conecteze la noi, la ce se întâmplă pe scenă. Muzica este un mediu ușor de înțeles. Dacă vrei să-ți schimbi starea de spirit, scrie o piesă și vei vedea cum se schimbă totul. Fie te înalți către cer, fie te prăbușești. Muzica reușește întotdeauna să vibreze cu ceva din interiorul nostru. Este dificil să găsești echilibrul, dar o dată ce ai reușit mișcarea, ea te duce către scopul pe care propus.

Matei Vișniec: Personal am căutat diverse comentarii critice legate de acest spectacol, „Nocturna Flamenco. Arhitectura insomniei". Am găsit lucruri frumoase legate de mistica nopții, de reverii, de tot ce se poate întâmpla ca experiență ludică. Sunt atâtea și atâtea interpretări... De fapt, niciun fel de interpretare critică nu ajunge, cred eu, la esența acestui spectacol, pentru că este intraductibil în cuvinte, este traductibil doar în emoții. Ceea ce am simțit este că mi-ar plăcea să fiu în fiecare noapte să fiu într-o astfel de reverie. Ne-ați dăruit un fel de model de cum ne-ar plăcea să arate nopțile noastre, noi înșine, cu subconștientul nostru, cu pulsiunile noastre. Este atâta frumusețe în acest spectacol...

Întâlnirile JTI

B.DANCE

ALICE

DIRECTOR ARTISTIC: **PO-CHENG TSAI**



Întâlnirile JTI prezintă, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, spectacolul „Alice” al Companiei B. Dance, într-o ediție aniversară de excepție.

De **25 de ani**, ***Întâlnirile JTI*** invită mari companii de dans din toată lumea și oferă spectacole în premieră pentru publicul din România. La mulți ani, ***Întâlnirile JTI***!

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

ROMÂNIA



PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE





Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Partener strategic al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL













CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE





CO-PRODUCĂTORI





PARTENERI STRATEGICI





PARTENERI OFICIALI







PARTENER DE ÎNCREDERE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE



PARTENER STRATEGIC



PARTENERI





PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER PRINCIPAL



PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ



PARTENER AL THERME FORUM



APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI



PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE DE LA SIBIU



PARTENERI





PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE





VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI



PARTENERI MEDIA



PARTENER DE MONITORIZARE





SIPAM

Sibiu International Performing Arts Market

Bursa Internațională de Spectacole de la Sibiu

June 24-27
2024